

Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS), São Luís, v. 5, n. 2, p. 202 - 216, jul./dez. 2019  
ISSN eletrônico: 2447-6498

## Diálogos possíveis entre Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze<sup>1</sup>

### Possible dialogues between Georges Didi-Huberman and Gilles Deleuze

JAMYS SANTOS

Doutorando em Filosofia pelo PPG-FIL/UFMA.

Mestre em Cultura e Sociedade pelo PPGCult/UFMA e graduado em filosofia pela UFMA.

[santosjamys@gmail.com](mailto:santosjamys@gmail.com)

#### RESUMO:

No presente texto explicitaremos algumas considerações sobre as relações conceituais que envolvem a “imagem” em parte da obra de Georges Didi-Huberman e de Gilles Deleuze, possibilitando uma aproximação, ou mesmo um diálogo no pensamento desses dois autores de “períodos distintos”. Assim, primeiro, apresentaremos os elementos que determinam a importância da noção de anacronismo da imagem para Didi-Huberman; em seguida, caracterizaremos, parcialmente, as ideias que constroem a concepção de imagem-tempo na filosofia de Deleuze, presentes no seu livro *Cinema 2 – A imagem-tempo*, assim como em outros excertos e, por fim, evidenciaremos a relação de semelhança entre as concepções de “tempo” e heterogênese para ambos os autores afirmando, desta maneira, os entrelaçamentos conceituais entre eles. Esse é um trabalho referente ao dossiê temático “O pensamento e a obra de Gilles Deleuze”.

**Palavras-chave:** Imagem. Anacronismo. Tempo. Heterogeneidade.

#### ABSTRACT:

In this paper we will explain some considerations about the conceptual relations that involve the “image” in part of the work of Georges Didi-Huberman and Gilles Deleuze, allowing an approach, or even a dialogue at the thought of these two authors of “distinct periods”. Thus, first, we will present the factors that determine the importance of the sense of image anachronism for Didi-Huberman; then we will partially characterize the ideas that develop the conception of time-image in Deleuze's philosophy, in his book *Cinema 2: The Time-Image*, as well as other excerpts and, finally, we will emphasize the relationship of similarity between the conceptions of “time” and heterogenesis for both authors, affirming, in this way, the conceptual entanglements between them. This is a paper referring to the thematic dossier “Gilles Deleuze's Thought and Work”.

**Keywords:** Image. Anachronism. Time. Heterogeneity.

O presente artigo visa uma relação da concepção de “imagem” para Didi-Huberman e para Deleuze, possibilitando uma aproximação no pensamento desses dois autores. Para tanto, compondo os passos que irão sustentar o trabalho, dividimos a composição do texto em três pontos: primeiro, apresentaremos os elementos que fundamentam a importância da noção de anacronismo da imagem para Didi-Huberman. Em seguida, caracterizaremos, em parte da obra de Deleuze, as ideias que constroem a concepção de uma imagem-tempo no seu pensamento. Na finalização do trabalho, evidenciaremos as semelhanças existentes entre os conceitos de “tempo” e heterogênese tal qual podemos compreender no trabalho de ambos os autores, demonstrando a importância dessas

---

<sup>1</sup> Artigo submetido para avaliação em 23/10/2019 e aprovado em 30/10/2019.

formulações para uma aproximação conceitual entre eles, bem como na construção de um pensamento que valide igualmente arte e filosofia.

Se existe um empecilho nessa proposta é que, em um primeiro momento, para Didi-Huberman, assim como será caracterizado, os tempos heterogêneos que formam o anacronismo se direcionam funcionalmente para o historiador da arte, ou seja, é um processo de “assujeitamento”, mas, de todo modo, “pacífico”. Contudo, para Deleuze, essa realidade heterogênea se dá, também, em acontecimentos sem sujeito, apresentando condições de possibilidade para a realidade. Desse modo, não se trata necessariamente de um problema a ser buscado e resolvido, mas de apresentar uma abertura argumentativa que venha permitir uma aproximação nas propostas desses pensadores.

Georges Didi-Huberman é um historiador da arte e teórico francês com importantes publicações para a teoria das imagens. Partindo de considerações sobre a arte desde a Renascença até a arte contemporânea, ele consegue desenvolver uma vasta análise iconográfica na história. Assim: “(...) Sua trajetória caracteriza-se pela insistência na necessidade que tem todo o pesquisador *em e sobre arte* de questionar os procedimentos e postulados metodológicos que determinam, muitas vezes de maneira sedimentada e impensada, sua prática” (HUCHET, 2012, p. 13, grifos do autor). Em sua ampla produção podemos afirmar que as questões metodológicas se concentram em seus textos *Diante da imagem* e *Diante do tempo*, sendo que é em boa parte desse último que concentramos nossa análise.

Em *Diante do tempo*, o autor nos traz, explicitamente, o conceito de anacronismo. Essa é uma concepção que parte da problematização de que o papel do historiador da arte tem como ponto de partida sua evidência *eucrônica*, ou seja, a partir da imagem o historiador interpreta o passado com as categorias do passado, com os elementos do próprio período ao qual “está” aquela imagem analisada. Esta consonância eucrônica é a concordância dos tempos, o não “projetar” dos nossos conceitos, valores e realidades atuais nas realidades do passado, nas nossas evidências históricas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Ao questionar tal proposição, e ainda com uma variada análise de outros autores, críticos e artistas, Didi-Huberman sustenta seus argumentos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> É importante destacar que o conceito de “anacronismo” foi primeiramente apresentado pelo crítico de arte alemão Carl Einstein (1885-1940), sendo explicitado na contemporaneidade pelo francês: “(...) O mais importante reside, precisamente, na dialética do anacronismo, um conceito já amplamente problematizado por Carl Einstein. Toda imagem é perpassada por fluxos temporais em que o mais novo pode coabitar com o antigo. As imagens não são unitemporais. Elas são o palco de uma interpenetração de perfis e fragmentos de tempo que

Reforçando o posicionamento do autor contrário a “evidência eucrônica”, destacamos essa questão apresentada pelo próprio Didi-Huberman (2015, p. 20): “Mas o que é o ideal senão o resultado de um processo de idealização? O que é o ideal senão a edulcoração, a simplificação, a síntese abstrata, a denegação da carne das coisas?”.

A teoria da arte contemporânea na França buscou fugir de uma cientificidade da obra de arte e manteve sua “presença viva” não somente nas obras, mas também nas próprias imagens. Os dispositivos clássicos para a análise da obra de arte levavam a uma falsa homogeneidade cultural e isso “prefigurou a busca didi-hubermaniana de instrumentos de investigação escapando às apropriações iconológicas, às tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual”. (HUCHET, 1998, p. 11)

Reforçamos, também com Huchet (2012, p. 13, grifo do autor), alguns pontos que legitimam, em um leque teórico, de como pensar uma teoria da arte na contemporaneidade:

Não é possível, portanto, pensar o estatuto contemporâneo da arte sem conhecer as visões da arte que existiram antes e os esforços muitas vezes imensos que foram feitos para *sistematizá-las*. Não se pode produzir hoje uma teoria das imagens, sobretudo no contexto de uma fragmentação das práticas sob o efeito da multimídia e das tecnologias, sem conhecer as concepções do campo plástico que muitos historiadores, críticos e teóricos tiveram antes, nada surgindo do nada. Não é possível entender tal trabalho multimídia se não ressitarmos o funcionamento fenomenológico e semiótico das imagens contemporâneas em sua perspectiva histórica, a da história da representação e de seus desdobramentos determinados pela evolução, tanto das técnicas quanto das visões críticas que acarretaram. Não se pode entender a questão ultracontemporânea do “ato de expor” sem conhecer as concepções da exposição, da museografia, da museologia que surgiram na modernidade.

O que está sendo colocado como indicativo é o contexto de “falsa homogeneidade” que o estudo tradicional da iconologia demarca, isto é, há, no encadeamento clássico de ideias, limitações que impendem o caráter de abrangência significativa da obra de arte, pois aquele contexto sustenta uma única instrumentalidade conceitual. Assim, a proposta didi-hubermaniana busca aceitar as potencialidades que a obra permite dentro de seu campo de significação, sem que a limitemos a um mero produto de sua época.

---

obrigam a uma prática historiográfica aberta ao leque complexo e polivalente das múltiplas determinações e visões que as atravessam. As imagens de arte emblematizam a copenetração de estratos e camadas de tempo que, através de seu anacronismo fundamental, convida ao exercício de uma metodologia que seja, por sua vez, capaz de forjar uma visão da história tão polifacetada quanto seu objeto, em uma palavra, anacrônica. Se toda a imagem é um sintoma tangível da coabitação de vários estratos temporais, pode existir nela um futuro a ser ‘lido’. De outro lado, depreende-se também dela um fundamental não saber” (HUCHET, 2012, p. 14-5).

Essa é uma concepção que adquire maior sentido quando se coloca um “contra a captura da imagem e da *grafia* pelo *logos*, contra o *dever*”, pois se delimita uma mudança de orientação do que algo poderia ser. É diante desse “contra” que deve haver novas reformulações epistemológicas na historiografia da arte para que assim possa ocorrer uma aproximação ao verdadeiro sentido possível do objeto visado. (HUCHET, 1998, p. 16-7)

Desse modo, buscamos entender como Didi-Huberman utiliza o material histórico para sustentar sua iconologia, pois assim ele evidencia o *dever* das imagens incrementando elementos contemporâneos, um procedimento que foi elencado nos estudos sobre tempo e imagem, bem como no da história ocidental, dos teóricos Aby Warburg (1866-1929) e Walter Benjamin (1892-1940), ou seja, questões que esses autores levaram Didi-Huberman a compreender o porquê que a imagem estava no centro do processo histórico enquanto tal:

(...) A imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas. Aby Warburg já dizia que a única iconologia interessante, para ele, era uma “iconologia do intervalo” (...). Isso se deve ao fato de que o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... Benjamin o sugere muito precisamente em um texto em que o motivo psíquico do despertar convoca um outro motivo, desta vez espacial, do limiar, em que o próprio limiar é pensado como uma dialética da *imagem*, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126, grifo do autor)<sup>3</sup>

O conceito de anacronismo revela as diferentes contemporaneidades, a concordância dos tempos que, aparentemente, não existia. “O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22) Com ele é possível revelar como se dá a montagem dos tempos heterogêneos, evidenciando, também, a falha do papel do historiador que se remete a um único passado infecundo, trazendo uma nova possibilidade de “(...) ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do

---

<sup>3</sup> Em se tratando de Warburg e Benjamin é importante ressaltar como o primeiro teve um importante papel para o estudo sobre a problemática do tempo do segundo. Contudo, ambos obtiveram, cada um à sua maneira, na temática da dupla face da temporalidade, a concepção de não reduzir a imagem a um simples documento histórico ou mesmo um “momento do absoluto”. Didi-Huberman (2015, p. 106, grifos do autor), pontua: “Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da ‘vida histórica’. Com ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no *dever* histórico, nem um bloco de eternidade insensível as condições desse *dever*. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de ‘polaridade’ (...) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de ‘dialética’ e de ‘imagem dialética’ (...)”.

método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28)

É nesse meio que devemos negar a ideia de que a imagem reduz a história com o tempo, mas afirmar, a partir dos atravessamentos que o anacronismo nos permite, dado cabo pela heterogeneidade dos tempos, que as imagens carregam suas próprias temporalidades.

Permitir a heterogeneidade dos tempos é recusar as imagens como um modelo positivista que faz delas simples documentos históricos, um momento finito, recusando as palavras, categorias, gêneros literários e etc. Limitar essas heterogeneidades a uma só época é censurar as potencialidades que nos permeiam. No fim, é afirmar a temporalidade em devir tal qual Didi-Huberman (2015, p. 31, grifos do autor) aponta, citando Deleuze:

É o que Gilles Deleuze indicou de maneira intensa, quando introduziu, no plano filosófico, a noção de *imagem-tempo* através da dupla referência à montagem e ao “movimento aberrante” (...). É também disso que certos historiadores da arte (...) quiseram dar conta (...), cujas *Formas do tempo* se estendem sobre o registro sempre dialetizado da *orientação* e da *rede* sobredeterminada, da “corrente” e da “resistência” às mudanças, “séries prolongadas”, “séries paradas”, errantes, intermitentes ou simultâneas.

Lapoujade (2015), ao apresentar uma importante leitura da filosofia deleuzeana tendo como base a questão do “fundamento”, afirma que os movimentos aberrantes não têm nada de arbitrários e aleatórios, pois “(...) são anomalias só de um ponto de vista exterior. Pelo contrário, é preciso estabelecer as condições que os tornam os únicos verdadeiramente constitutivos e os únicos verdadeiramente reais”. (LAPOUJADE, 2015, p. 11)

Nesse campo de possibilidades encontramos “(...) um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). Assim, o que visa o autor é uma arqueologia da cultura a partir da imagem, não deixando de escapar aos lugares e tempos que até então se sustentam em multiplicidades contraditórias frente a “imaginação” e a “montagem”.

Entendemos, assim, em viável resposta a questão sobre a idealidade posta por Didi-Huberman parágrafos antes, em uma possível leitura da concepção do eterno retorno: o “retorno” se sustenta nas multiplicidades de imagens que o mundo nos coloca, nos joga, fazendo entender que estamos diante do caos e, nesse meio, nos faz compreender que a vida está em uma constante de incompreensões diárias, nada ideais. Diante disso, o sujeito-artista percebe, ou deve perceber que ele não é o centro da obra, não é o âmago ou ponto central enquanto sujeito daquele momento histórico-artístico, mas que está na margem, na borda, na

diferença ao ponto de se conscientizar de seu posicionamento e, desse modo, captar que a possível liberdade está além de uma condição buscada, devendo ser apenas aceita na ideia de que ela é apenas o seu ponto do não-saber.

Encontramos, ao longo da obra do filósofo francês Gilles Deleuze, um grande número de produções sobre diferentes autores, épocas e que, aparentemente, parecem ser de distintas temáticas: Kant, Bergson, Hume, Espinosa e, assim como desses e outros pensadores, há também estudos sobre literatura, psicanálise, cinema e pintura. É importante não esquecermos que em meio a essa produção está a obra em conjunto com o psicanalista Félix Guattari (1930-1992), notório pensador que contribuiu para grande parte da obra deleuzeana.

O conjunto das obras completas de Deleuze, assim como os imbricamentos de seus conceitos, também não se reduz somente a um. Desse modo, destacamos apenas um desses conjuntos em uma entrevista, de 1988 intitulada *Sobre a filosofia*, em que a obra aparece dividida em três períodos: 1) nos trabalhos iniciados com suas interpretações de alguns filósofos – autores que tinham em comum a “identidade” Espinosa-Nietzsche; 2) na obra em conjunto com Guattari, onde Deleuze afirma ser esse período a formação de “Uma filosofia” 3) e o momento em que a criação de conceitos parte da Pintura e do Cinema, afirmando que o conceito é formado, também, por outras dimensões: “perceptos” e “afectos” – pacotes de sensações e de relações que ficam naqueles que os vivenciam. (DELEUZE, 2013, p. 173-175)

Nesse trecho, encontramos os estudos deleuzeanos de outros pensadores, o momento de criação de conceitos com Guattari e a filosofia em conjunto com outras artes. Não descartamos alternativas de “entrecruzamentos” das hipóteses de cada pesquisa apresentada pelo autor durante toda sua produção, contudo é importante partir do ponto de que uma determinada hipótese se fundamenta em elementos de períodos distintos de suas pesquisas. Dessa forma, é notório que Deleuze organiza seus pensamentos em campos diversos da filosofia, da arte e da ciência. Se há essas diferenciações ao longo de seus estudos entre obras e autores, entendemos que Deleuze “identificava” ou mesmo via algumas similaridades nessas diferentes áreas do saber.

O conceito de “imagem” na obra deleuzeana pode ser compreendido de maneira específica, pois depende peculiarmente de qual será o seu estudo abordado. O objetivo de nossa abordagem em torno desse conceito se direciona para seus trabalhos sobre o cinema, contudo é necessário, para uma apresentação do pensamento deleuzeano, compreender

parcialmente como é dado seu procedimento de fazer filosofia. Assim, orientamos o texto para o que o autor apresentou por imagem do pensamento, não sendo a proposta de “imagem” a qual iremos associar a de Didi-Huberman, mas a concepção que nos possibilitará entender como Deleuze constrói novas maneiras de questionamentos filosóficos.

Para Deleuze (2006), o começo em filosofia é dado somente a partir da eliminação dos pressupostos subjetivos. Esses pressupostos se sustentam em uma imagem do pensamento que se desenvolve por toda a história da filosofia baseada na ortodoxia e no dogmatismo do que é posto por representação: “(...) o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é *sobre* esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar”. (DELEUZE, 2006, p. 192, grifo do autor)

Então, Deleuze vincula novas significações a alguns termos como “força”, “signo”, “choque”, “necessidade”, “verdade” e propõe um pensamento sem imagem, pois somente desse modo há um começo autêntico em filosofia. O autor, ao ler/interpretar filósofos e literatos constrói conceitos priorizando a “diferença”, ou seja, sua leitura diferencial de outros autores age como um ponto de partida para o filosofar subvertendo, assim, o pensamento ortodoxo e dogmático. Nesse interim surge uma nova imagem do pensamento que prioriza o que Deleuze propõe por “acontecimento”, e não “essência”.

Os estudos da imagem do pensamento, enseja-nos compreender a importância da leitura diferencial dos outros autores, sobretudo os que estão em uma tradição racionalista da filosofia. Desse modo, entendemos a importância de um novo procedimento para o começo em filosofia baseado em uma crítica da representação, e que consideramos como momento inicial para a compreensão da filosofia do autor.

Nas suas obras sobre o cinema podemos afirmar, de imediato, que Deleuze faz uma análise filosófica e cria conceitos a partir da relação entre imagem, movimento e tempo. Não se tratam de livros sobre a arte do cinema e suas possibilidades em filosofia, e vice-versa, mas de uma estrutura conceitual apresentada por ele baseada em filmes clássicos e modernos que marcaram as mudanças a partir de sua concepção de tempo, na imagem cinematográfica.

Deleuze (2013, p. 64-77), em um curto comentário sobre a sua leitura do pensamento de Henri Bergson, vincula as teses bergsonianas do movimento a sua filosofia e apresenta o tempo subordinado a imagem, ou seja, a imagem representa o tempo de forma indireta. Nesse desenvolvimento, ele apresenta os conceitos imagem-percepção, imagem-

afecção e imagem-ação de forma “evolutiva” e tendo como base o cinema composto de filmes clássicos.

No último conceito, imagem-ação, há um preparo argumentativo para o estudo do cinema dito como moderno: a formação da imagem-tempo com base na “crise” da imagem-ação e do próprio cinema clássico. De todo modo, não podemos deixar de afirmar que as produções desse cinema intitulado clássico também obtiveram grandes potencialidades artísticas em sua produção.

A imagem-ação é a imagem que vai da percepção a ação, ou seja, no “[...] encurvamento do universo, do qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas” (DELEUZE, 2018a, p. 108), ou seja, é o realismo no cinema: as atualizações das qualidades e das potências em um estado de coisas, os meios que se atualizam e comportamentos que se encarnam. Assim, a imagem-ação é a relação entre esses dois elementos, meios e comportamentos, e suas variedades. (DELEUZE, 2018a, p. 219)

Contudo, insurgiu-se uma crise da imagem após o aparecimento do neorealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e, principalmente, do cinema de Orson Welles. Ocorrências após a Segunda Guerra Mundial levando, assim, a imagem a se subordinar ao tempo e não mais ao movimento. Então, inicia-se o direcionamento para as formulações de uma imagem-tempo.

A mudança da imagem-movimento para a imagem-tempo se dá quando o movimento passa por um processo de automatização. Como isso é percebido? Há, segundo Deleuze, uma produção no pensamento a partir do choque, da comunicação de vibrações no córtex, ou seja, um toque no sistema nervoso e cerebral<sup>4</sup>. A própria imagem cinematográfica recolhe das outras artes o essencial e, o que era uma promessa, o movimento, o cinema evidencia. Diante disso, essa imagem potencializa em seu processo de mostração o que era apenas possibilidade. (DELEUZE, 2018b, p. 227)

Esta “passagem” do estilo da imagem não trata exatamente de uma crise da imagem, mas um movimento necessário do tempo, tal qual entendemos; não de uma evolução

---

<sup>4</sup> Deleuze, ao longo de suas obras sobre o cinema, apresenta filmes de diretores bem específicos como, em *Cinema 1*, Eisenstein, Bergman, Bresson, Chaplin e até Hitchcock; já, em *Cinema 2*, a imagem cinematográfica fica a cabo dos filmes de Rossellini, Orson Welles, Godard, bem como o brasileiro Glauber Rocha, contudo não deixa de lado sua crítica na produção do pensamento em si diante do cinema dito comercial, ou seja, na produção cinematográfica que visa o entretenimento: “Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso essa pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje nos faz rir”. (DELEUZE, 2018b, p. 228).



ou amadurecimento do pensamento deleuzeano, mas do próprio devir conceitual de sua análise sobre o cinema. Assim, foram as mudanças percíveis na própria produção cinematográfica que reforçaram seu procedimento sustentando a passagem de um livro ao outro.

Segundo Deleuze (2018b, p. 42), a imagem deveria se liberar dos vínculos sensório-motores deixando de ser uma imagem-ação e se tornar uma imagem pura entrando, assim, em relação com outras forças, mais poderosas e fora do mundo dos clichês. Seria necessário, nessas condições, se tornar uma imagem-tempo, ou seja, da imagem-legível e da imagem pensante.

Deleuze (2013, p. 79, grifos do autor) apresenta “um automovimento da imagem, e até uma autotemporalização”, sem que reduza o tempo a imagem cinematográfica, sem que o personagem se reduza a uma situação, mas que o personagem se confunda com a própria ação:

(...) a imagem cinematográfica é reduzida a um enunciado, e se coloca entre parênteses seu caráter constitutivo – o movimento. A narração no cinema é como o imaginário: *é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso*. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias. (DELEUZE, 2013, p. 80, grifo nosso)

Compreender essa temporalização da imagem é um estudo similar ao tempo puro, bem mais que o próprio movimento. Afirmar essa ideia é concordar com o impensado no pensamento, mas que dessa vez impossibilita a interioridade, abrindo “(...) um fora, um avesso irreduzível, que devora sua substância. O pensamento é arrebatado pela exterioridade de uma ‘crença’, para fora de qualquer interioridade de um saber”. (DELEUZE, 2018b, p. 255)

Esse “fora” proposto por Deleuze é considerado como a própria heterogênesse da qual buscamos similaridades a proposta didi-hubermaniana. Aqui é uma constante produção de acontecimentos, afectos e perceptos possibilitando potencialidades no pensamento, ou seja, o fora possibilita novas condições reais de existência.

(...) Que a heterogeneidade não “exista” fora do pensamento, isto é, que só possa ser apreendida por um ato do pensamento, isso não impede que ela se diga *do* mundo, ou que ela seja concernentes (*sic*) às “próprias coisas”. A dificuldade, portanto, não é relativa à perda ou não do mundo, mas, sobretudo, à lógica que permitirá pensar o

fora, a conexão do pensamento com o fora, a exterioridade das relações. Será que podemos conceber um modo de conexão positiva do pensamento com o desconhecido ou com o não-pensado que dê conta do ato de pensar? Não se trata mais apenas de enunciar a exterioridade da conexão, mas de produzir seu conceito. (ZOURABICHVILI, 2016, p. 64-5, grifos do autor)

Diante do apresentado, direcionamos o texto para sua proposta principal que visa uma aproximação entre os dois autores e, assim, entender que o estudo da imagem, tanto na história da arte, como propõe Didi-Huberman, quanto no cinema, com Deleuze, nos permite abrir várias possibilidades simbólicas, conceituais e afetivas.

Didi-Huberman aponta que essas possibilidades de leituras de uma obra são como “montagens das diferenças” que caracterizam uma paradoxal interpretação diante da imagem: “(...) Ora, com essa montagem é todo o *leque do tempo* que também se abre amplamente. A dinâmica temporal dessa montagem logicamente diria respeito a um paradigma teórico e uma técnica própria (...)”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25, grifos do autor)

Entendemos que a relação dessas “leituras” da imagem as quais apresentam os autores não se sustenta em uma abordagem histórica, pois mesmo que ela pareça estar em face da história, não queremos que se confunda a concepção de tempo que está sendo proposta. A leitura a qual visamos é reconhecida em uma “dinâmica da memória”, levando em consideração que está em várias faces do tempo, bem antes que ela tivesse uma história. Então, não nos prendemos em um método de análise, mas seguimos um procedimento violento diferencial que nos destitui de qualquer repetição eucrônica:

(...) o mal-estar do método: é que a emergência do *objeto histórico*, como tal, não terá sido o fruto de uma *abordagem histórica* comum – factual, contextual ou eucrônica –, mas de um *momento anacrônico*, quase aberrante (...). É a própria violência e a incongruência, é a própria diferença, a inverificabilidade que, de fato, terão provocado como uma suspensão da censura, a emergência de um novo objeto a ver e, para além disso, a constituição de um novo problema para a história da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27, grifos do autor)

Desse modo, sustentamos a ideia de um tempo diferencial, nas intensidades e inverificabilidades que não se reduzem as imagens do pensamento de uma racionalidade moderna, pois é necessário a afirmação do fluxo constante, dos devires que integram os elementos anacrônicos que “nos atravessam”. A imagem não se fixa no passado, mas vincula-se ao presente assentada em uma paradoxal resposta do tempo, ou melhor, na evidência dos paradoxos conceituais e afetivos que o tempo nos apresenta.

Baseado na concepção sobre tempo e imagem de Walter Benjamin ao qual Didi-Huberman fundamenta grande parte de seu pensamento, este caracteriza e diferencia a ideia de “origem” e “história” a partir dos estudos sobre a “origem das imagens”. Dessa maneira, afirma que Benjamin confrontou a disciplina histórica à questão da origem, enquanto uma *fonte*, não sendo pela imagem espontânea, mas através da imagem dinâmica e constantemente presente em qualquer objeto histórico, ou seja, a história da arte se inicia a partir do turbilhão que uma determinada imagem possibilita:

Uma história da arte que, nesse sentido exato, coloca a questão da origem será, portanto, uma história da arte atenta aos turbilhões nos rios dos estilos, às fraturas no solo das doutrinas estéticas, aos rasgos no tecido das representações. Liberando a “dupla perspectiva” da qual fala Benjamin, ela própria se entregará ao risco – ao belo risco – de um turbilhão, de uma fratura ou de um rasgo no próprio saber histórico. Por não ter “nada a ver com a gênese das coisas”, a origem, nesse sentido, cristaliza dialeticamente a novidade e a repetição, a sobrevivência e a ruptura: ela é, primeiro, *anacronismo*. A esse título, ela surge na narrativa histórica constituída como uma falha, um acidente, um mal-estar, uma formação de sintoma. Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – “novos objetos originários” será, portanto, uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir. Chamemos isso de capacidade de criar novos *limiares teóricos* na disciplina. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96, grifos do autor)

Didi-Huberman (2012, p. 213), quando argumenta sobre as imagens não estarem “no presente”, tornando visíveis as relações de tempo complexas, cita o próprio Deleuze quando afirma que a imagem não está no presente, mas em uma relação do tempo heterogênea:

(...) Gilles Deleuze o diria mais tarde, à sua maneira: “Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213)<sup>5</sup>

Nessa passagem, percebemos como o pensamento de Didi-Huberman está em consonância ao que já foi posto por Deleuze. A “imagem é um conjunto de entrelaces de tempo” e entendemos que a formação desses entrelaces se constitui por conceitos presentes

---

<sup>5</sup> O fragmento de Deleuze citado por Didi-Huberman está originalmente em “O cérebro é a tela”: “É curioso, com efeito, pois me parece evidente que a imagem não está no presente. No presente está aquilo que a imagem ‘representa’, mas não a própria imagem. A imagem mesma é um conjunto de entrelaces de tempo dos quais o presente apenas decorre, seja como múltiplo comum, seja como menor divisor. Os entrelaces de tempo nunca são vistos na percepção ordinária, mas sim na imagem, desde que esta seja criadora. Ela torna sensíveis, visíveis, os entrelaces de tempo irreduzíveis ao presente”. (DELEUZE, 2016, p. 306).

nas heterogeneidades não somente de elementos interpretativos, dado como virtuais, mas na própria linearidade histórica do tempo. Desse modo, consideramos que a imagem que nos chega é a responsável por concentrar o possível não somente da criação artística, mas de um todo que nos permite atingir a contingência de uma determinada área a ser conhecida.

Tanto para Didi-Huberman, quanto para Deleuze, os entrelaces, ou melhor, o interstício das imagens para o segundo autor, e o anacronismo para o primeiro, essa “passagem” em si, tem como fundamentação principal a “montagem”.

A montagem de uma determinada obra diante das imagens é a resposta para a construção da historicidade. Ela escapa as teleologias, apresenta as sobrevivências e revela como cada objeto, acontecimento, gesto sobrevive no tempo, sendo essa sobrevivência fruto do anacronismo. O historiador, na renúncia ao contar a história tal qual os padrões eucrônicos permitem, mostra as complexidades do tempo, os estratos arqueológicos e os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212)

Bem antes, Deleuze já afirmava:

“(…) O todo não parava, portanto, de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era esse um processo de atualização sempre aberta, que definia a montagem ou a potência do pensamento. Quando se diz “o todo é o fora”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia.” (DELEUZE, 2018b, p. 260-1, grifo do autor).

A imagem é a “malícia visual do tempo” na história. Ao mesmo tempo que ela aparece ou se torna visível, ela desagrega e choca. Contudo, reconstrói e cristaliza os efeitos do conhecimento. Desmontar é interromper. Então, abre-se o discernimento: a desconstrução estrutural. A montagem, nesse sentido, é a operação do conhecimento histórico na medida que caracteriza o objeto desse conhecimento. O historiador, ao remontar a história, faz junto aos tempos heterogêneos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133)

Desse modo entendemos que a potência do pensamento que uma imagem contém abre espaço para o impensado no pensamento. Para Deleuze, a imagem cinematográfica, o filme, desempenha funções reflexivas. Gêneros e categorias inseridas na produção artística demarcada por ele despertam o pensamento em suas objetividades:

(…) No caso mais simples, talvez sejam gêneros estéticos, a epopeia, o teatro, o romance, a dança, e o próprio cinema. Cabe ao próprio cinema fazer sua reflexão, e a dos outros gêneros, na medida em que as imagens visuais não remetem a uma

dança, um romance, um teatro, um filme preestabelecido, mas começam a “ser” cinema, dança, romance ou teatro, ao longo de uma série, em um episódio. As categorias ou gêneros podem ser também faculdades psíquicas (imaginação, memória, esquecimento...). Porém, acontece de a categoria ou o gênero tomar aspectos muito mais insólitos, por exemplo, nas célebres intervenções de tipos reflexivos, ou seja, de indivíduos originais que expõem, enquanto tal e em sua singularidade, o limite para o qual tendia ou tenderá determinada série de imagens visuais (...). (DELEUZE, 2018b, p. 270)

Essas categorias se constroem nas palavras, atos, pessoas, ideias precisas, vazio, surpresa, mas nunca esquecendo a possibilidade que a montagem pode, em grau, levar ao pensamento a partir das heterogeneidades. Percebemos que Didi-Huberman não apresenta sua percepção diferente, pois também entende, em outros termos, que as imagens possibilitam forças de criação no saber.

A força da imagem é criação ao mesmo tempo em que é “sintoma” (uma interrupção do saber) e “conhecimento” (interrupção do caos). Artista e historiador necessitam estar no mesmo campo horizontal de responsabilidade enquanto criadores do pensar precisam *tornar visíveis as tragédias na cultura e a cultura na tragédia*, evitando, assim, apartá-la da história e de sua memória. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214, grifo nosso)

Desse modo, a arte, base desse pensamento, permite que o historiador olhe as imagens enquanto lugar que permite os “sintomas”, e não quem é o culpado destes, pois, em cada época, há condições dos ímpetus de uma época. A imagem é “(...) uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Lapoujade (2015, p. 291) afirma que a “(...) imagem só tem o tempo de deixar entrever suas potências antes de se desvanecer ou de se desdobrar em outra coisa, inevitavelmente”. Mais adiante, declara que é “(...) o tempo do deserto, um tempo puro que não passa, como ‘um acontecimento que seria espera de acontecimento’. O deserto se confunde com um campo de potencialidades (...) cada coisa chega do fora. Heterogênese” (LAPOUJADE, 2015, p. 299)

Afirmamos, assim, que o tempo “passa”, entretanto, esse devir tão aparente em toda análise dos conceitos dos dois autores, permite o presente como uma dimensão a mais:

(...) O presente só é concebível se ele for presente e passado ao mesmo tempo, pois, sem isso, não se explicaria que um presente possa devir passado quando é suplantado por outro [presente]. A passagem do presente só é pensável em função de uma coexistência paradoxal do passado e do presente. O campo invocado não é o

de um passado relativo ao presente: coexistem nesse campo todas as dimensões capazes de se atualizar, e não apenas aquelas que outrora foram atuais. Ele não é um receptáculo no qual viriam a se acumular todos os antigos presentes; ao contrário, ele condiciona a diferença e a substituição dos presentes; ele é o próprio campo da diferença de natureza. É um passado absoluto, que é preciso dominar *passado puro* ou *passado virtual* para distingui-lo das lembranças empíricas da memória representativa (ZOURABICHVILI, 2016, p. 106, grifos do autor).

Desse modo, entendemos que ao mesmo tempo que Didi-Huberman fala em permitir o vínculo entre o passado e o presente, Deleuze fala em criar novos corpos a partir dos interstícios das imagens legitimadas em imagem-tempo. Então, entendemos que ambos os fundamentos das imagens permitem:

(...) novos corpos, individuais, amorosos, coletivos, políticos, mas também novos enunciados, fabulações e delírios, tal é a tarefa ao mesmo tempo estética, política e filosófica. Com efeito, não é o filósofo aquele que povoa o plano de imanência com conceitos, como tantas alucinações e delírios? Não é o artista aquele que povoa o plano de composição com figuras, anões e gigantes, montanhas de cores, explosões de luz? E se arte, filosofia e ciência são inseparáveis da política, é à medida que repovoam o mundo de outro modo. (LAPOUJADE, 2015, p. 305)

Os interstícios descerrados pelas heterogêneses, o ato de abertura conceitual em si que o historiador se vê como incapaz, vivendo no “monte de trapos: “(...) é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ela salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador (...) é uma criança que brinca com os farrapos do tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 124)

Visamos, ao longo do texto, uma correspondência no pensamento de Didi-Huberman e de Deleuze através dos conceitos que compõem a ideia sobre “imagem”, de maneira muito particular. Percebemos o quanto a filosofia deleuzeana influenciou a análise didi-hubermaniana sobre a arte contemporânea resultando, dessa forma, no aprendizado que a interdisciplinaridade permite no seu escopo argumentativo.

Iniciamos nosso escrito com a apresentação dos elementos que sustentam o conceito de anacronismo de Didi-Huberman e, em seguida, as características da imagem-tempo na filosofia de Deleuze. Por fim, explicitamos a relação de semelhança que a concepção de tempo do primeiro tem com a ideia de heterogênese do segundo, pois percebemos que os conceitos de ambos os autores estão em grandes consonâncias em diferentes períodos e áreas de estudo como a arte e a filosofia.

A história da arte só se enriquece permitindo que o filósofo analise o trabalho do artista, assim como o historiador da arte se aproxime ao molde epistemológico, ou seja, a

história necessita acordar de seu sono racional permitindo as virtualidades que a atravessam. O empreendimento de Didi-Huberman, bem como Deleuze propõe anos antes, é direcionado para o viés político. Os autores permitem tanto as virtualidades das novas tecnologias e a gestão midiática do simulacro, assim como evidenciam a abertura heterogênea, múltipla e nômade não-dialéticos que o passado não pode postular. (HUCHET, 1998, p. 23) Então, se há uma utopia, uma proposta da história da arte enquanto uma filosofia das imagens é a proporcionalidade apresentada nessa presente relação.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.

\_\_\_\_\_. O cérebro é a tela. In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

\_\_\_\_\_. A Instituição da Imagem: Perfil de uma Teoria da Arte. In: HUCHET, Stéphane. (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.